

Научная статья

УДК 130.2+7.01+791

doi: 10.17223/22220836/46/5

## КОНСТРУИРОВАНИЕ ИДЕНТИЧНОСТИ В ДЕТСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ: ОПЫТ КИНО СССР И ПРАКТИКА СОВРЕМЕННОЙ РОССИИ

Олеся Вячеславовна Князюк<sup>1</sup>, Вероника Владимировна Сенникова<sup>2</sup>

<sup>1,2</sup> *Национальный исследовательский Томский государственный университет,  
Томск, Россия*

<sup>1</sup> *leleko.olesya@yandex.ru*

<sup>2</sup> *versen.95@mail.ru*

**Аннотация.** Статья посвящена проблеме формирования идентичности зрителя-ребенка средствами киноискусства. Концептуальной опорой исследования является позиция социального конструкционизма, позволяющего рассматривать художественные средства киноязыка в качестве механизма конструирования социокультурной реальности. Проведен сравнительный анализ ряда кинопроизведений советского периода и современной России в контексте воплощаемой ими модели мира, оказывающей влияние на формирование идентичности несовершеннолетнего зрителя. В результате исследования обнаружено, что советские кинофильмы транслируют систему ценностей и идейные установки, выработанные в рамках идеологии СССР, отвечающие задачам ее общественно-политического и социально-экономического устройства. В свою очередь, в основании семейного кино XXI в. иная ценностно-смысловая система (релевантная новой социокультурной реальности), определяющая развитие новых характеристик идентичности ребенка.

**Ключевые слова:** идентичность, идеология, киноязык, киносказка, ценностная система, детский кинематограф, семейное кино

**Для цитирования:** Князюк О.В., Сенникова В.В. Конструирование идентичности в детском кинематографе: опыт кино СССР и практика современной России // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2022. № 46. С. 53–72. doi: 10.17223/22220836/46/5

Original article

## IDENTITY CONSTRUCTION IN CHILDREN'S CINEMA: THE EXPERIENCE OF CINEMA IN THE USSR AND THE PRACTICE OF MODERN RUSSIA

Olesya V. Kniaziuk<sup>1</sup>, Veronika V. Sennikova<sup>2</sup>

<sup>1,2</sup> *National Research Tomsk State University, Tomsk, Russian Federation*

<sup>1</sup> *leleko.olesya@yandex.ru*

<sup>2</sup> *versen.95@mail.ru*

**Abstract.** The article is devoted to the formation spectator-child's identity problem by cinematography means. The authors rely on the social constructionism position. The position allows us to talk about the socio-cultural reality construction by cinematography means: about the creation of an artistic and symbolic world model. The values or ideology system

guidelines developed within the framework of the USSR ideology and meeting the tasks socio-political, socio-economic structure is the model based. Cinematography, namely children's cinema, aimed at an educational role, broadcasts these attitudes, including the values of patriotism, diligence, collectivism, etc. In this way, the forming the child's identity (Soviet identity) process is "launched". After the USSR collapse, cinematography develops under the globalization processes influence: there is a rejection of ideology and the spread of postmodern cultural values. The development of the information environment and the change in the socio-economic system dictate the development of a new language of cinema, which is becoming an actual research field.

The expose of the child-viewer's constructing identity specifics on the basis of a comparative the Soviet era and modern Russia children's films is the study purpose according to the authors of the research. The study was conducted on the material of films with similar fairy tale plots, which are analyzed from the position of the following parameters: plot construction, the hero image, the expression used means, as well as the value-semantic attitudes of culture transmitted by the artistic and figurative film production system.

The study showed, that modern cinema, unlike the USSR cinema, demonstrates a rejection of binary thinking, does not claim to be clear on the author's position and establish any final meaning of the work, refers to new topics (consumer society, feminism, power) and values (individualism, hedonism, priority of the material over the spiritual). The visual aspect prevails among artistic means to the detriment of the verbal and semantic aspects for a reason the digital culture and computer graphics development. A new socio-cultural reality is constructed, and, consequently, a new child identity in such a cinema space in this way. The "new viewer" is forced to navigate in the meanings multiple stream and images, relying on his own unstable experience.

**Keywords:** identity, ideology, film language, film fairy tale, value system, children's cinema, family cinema

**For citation:** Kniazuk, O.V. & Sennikova, V.V. (2022) Identity construction in children's cinema: the experience of cinema in the USSR and the practice of modern Russia. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universita. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 46. pp. 53–72. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/46/5

Формирование и развитие социокультурной реальности эпохи Советского Союза принято рассматривать с позиции влияния идеологии, как жесткой системы пропагандируемых ценностей и установок, определяющих социальные, экономические, политические и культурные ориентиры развития общества (см.: [1, 2]). Идеологичность пронизывала практически все области творческой деятельности, определяя их содержательно-смысловую составляющую, а также эстетические нормативы и правила. Это, к примеру, выражалось в требовании власти доносить до зрителя / читателя ценности социалистического образа жизни, его преимущества перед буржуазным миром; в необходимости отразить мир, который из состояния хаоса преобразуется в мир порядка.

Вместе с тем содержание идеологии можно рассматривать не только через политическую призму. Понятие «идеология» имеет более широкое значение как система взглядов и идей, в которых осознаются и оцениваются отношения людей к действительности и друг к другу, а также содержатся цели (программы) социальной деятельности. Так, к примеру, от классово-политических коннотаций в определении идеологии отказывается М.М. Бахтин. «Идеологическое» становится синонимом семиотического: «Жо всякому знаку приложимы критерии идеологической оценки (ложь, истина, справедливость, добро и пр.). Область идеологии совпадает с областью знаков. Где знак – там и идеология» [3. С. 14]. В свою очередь, Р. Барт дает семиотическую модель идеологии: описывает миф и идеологию, называя их «метаязы-

ком». Барт не проводит между идеологией и мифом семиотического разграничения, определяя идеологию как «миф сегодня», как введенное в рамки общей истории и отвечающее тем или иным социальным интересам мифическое построение. «Идеология – это постоянный поиск ценностей, их тематизация» [4. С. 114]. Авторам близка данная позиция, и в предлагаемой статье содержание понятия идеологии раскрывается в контексте формирования ценностно-смысловой среды, способной создавать ориентиры для развития культуры и искусства. Обращаясь к опыту советского кинематографа, можно обнаружить, что под воздействием идеологии создавались произведения, воспевающие романтику труда и созидания, насыщенные духом «героизма и творчества народа», пафосом коллективных усилий, изображающих благополучную атмосферу, в которой живут и действуют персонажи. Киноискусство, начиная с первых лет существования СССР, было нацелено на конструирование модели идеального советского государства и образа героя. Являясь проводником ценностно-смысловых установок (основных идеологем), кино выполняло миссию формирования идентичности советского человека (см.: [5–7]). Среди основных качеств, характеризующих его идентичность, можно выделить такие, как приоритетность духовного над материальным благополучием, развитое чувство долга и ответственности перед обществом (коллективизм), самоотверженность в труде, верность Родине (патриотизм) и др. Положительный герой в той или иной степени воплощал указанные качества.

Далее отметим важнейший факт истории советского кино – в Советском Союзе уделялось серьезное внимание производству кино для детей и юношества. На государственном уровне определялась его воспитательная роль. Соответственно, система культурных ценностей и мировоззренческих установок, транслируемых средствами киноязыка в большом кино, определяли развитие и детского кинематографа. Ценности патриотизма, интернационализма, трудолюбия, коллективизма, уважения к прошлому опыту, приоритет духовного и т.д. транслируются на понятном и доступном для детей языке, отличающемся однозначностью морально-этических смыслов и образов. Независимо от смены эстетики (соцреализм, кино оттепели, экзистенциальные поиски семидесятников и восьмидесятников) киноязык детских фильмов являлся механизмом формирования идентичности ребенка – достойного гражданина советской страны, понимающего свое место в обществе, свое предназначение и руководствующегося четкими духовными и идейными установками.

После распада СССР, с отказом от идеологии, распространяются ценности западноевропейского общества (гедонизм, индивидуализм, преобладание личных интересов над коллективными, доминирование материальных ценностей, расчетливости и эгоцентризма) [8. С. 6]. Наряду с этим киноискусство развивается в пространстве влияния глобализационных процессов, общества потребления, распространения постмодернистских мировоззренческих тенденций (ироничного освоения прошлого культурного опыта, цитатности, этического релятивизма, плюрализма и т.п.). Отечественный кинематограф в художественном и производственном плане серьезно преобразился. Сегодня он демонстрирует отказ от бинарности мышления, не претендует на четкость авторской позиции и вообще отвергает притязания на конечные смыслы произведения. Мы намерены показать, что в подобном кинопространстве кон-

струируется новая (отличная от предыдущего периода) идентичность ребенка, способного выбирать ориентиры в неоднозначной смысловой среде, опираясь на собственный опыт, хладнокровно, а иногда иронично, относящегося к прошлому; ребенка, сталкивающегося с необходимостью постоянного переосмысления и не руководствующегося в первую очередь духовными ценностями.

Таким образом, *цель* авторов статьи – на основе сравнительного анализа детских кинопроизведений советской эпохи и современности выявить специфику конструирования идентичности ребенка-зрителя. *Методологической базой* исследования становится культурологический подход, а также сравнительный анализ в рамках киноведческого и искусствоведческого подходов. Теоретико-методологической опорой для авторов является позиция социального конструкционизма. Это позволяет говорить о конструировании социокультурной реальности средствами киноискусства, а именно о механизмах создания художественно-символической модели мира и киногероя. Теория социального конструкционизма представляется авторам наиболее подходящим теоретико-методологическим инструментом для обнаружения и экспликации механизмов конструирования идентичности средствами киноязыка на основании концептуального ядра данного направления – признание первоочередной роли дискурса в конструировании картины мира и собственного «я», рассмотрение всеобщих истин в привязке к культуре и истории конкретных сообществ [9. С. 38]. В данном исследовании основанием для сравнения становится система ценностей или идейные установки, выработанные в рамках идеологии советской России, отвечающие задачам ее общественно-политического, социально-экономического устройства и развития. *Материалом исследования* становятся фильмы со сходными сказочными сюжетами, которые анализируются с позиции следующего ряда параметров: построение сюжета, образ героя, используемые средства выразительности, а также транслируемые художественно-образной системой кинопроизведения ценностно-смысловые установки культуры (см.: [10]).

### **Эстетика киносказки советской эпохи: инструменты формирования ценностно-смыслового поля**

Известно, что для советских детей излюбленным жанром была киносказка. Особых успехов в этом жанре добились режиссеры А. Роу и А. Птушко, соединив сказку, древнейший жанр фольклора, с самым молодым искусством кино. С одной стороны, наличие первоосновы для сценария, отшлифованной многими поколениями, упрощало работу. С другой стороны, киносказка оказалась достаточно сложным жанром, требующим особого таланта, чтобы поновому пересказать известные сюжеты. Кроме того, важную роль в работе режиссера играл идеологический фактор: киноискусство, как и вся культурная жизнь, подчинялось установкам строящегося социализма. Однако режиссеры стремились сохранить дух сказки, мораль скрывалась в самой структуре повествования и была облечена в народную мудрость: «Правитель оставался в дураках по причине своей злости и алчности, а не потому лишь, что сидит на троне, вот и поделом ему. А добро побеждало благодаря становлению героев, а не в силу „исторической предопределенности“» [11].

Фильмы А. Роу называют предшественниками фэнтези-хорроров [12]. Их первостепенная функция – не напугать, а погрузить в «параллельный мир» («сказочный мир»). Фильмы справляются с этой функцией, несмотря на отсутствие компьютерных спецэффектов. А. Птушко в большей мере опирался на литературные источники и былины, стал мастером батальных сцен, тяготел к монументальности и помпезности, применял оригинальные приемы съемки.

Проведенный анализ киносказки А. Роу «**Конек-Горбунок**» (1941 г.) по предложенной схеме, приводит к следующим результатам.

*Тема и сюжет.* А. Роу пересказывает в сокращенном варианте всем известную сказку П. Ершова кинематографическим языком. Это традиционный сказочный сюжет об Иване-дураке, выполняющем царские задания (иначе «не сносить ему головы»), на помощь которому приходит сказочный Конек-Горбунок. С первых минут фильма маленьких зрителей погружают в сказочную атмосферу добра благодаря сказителю-гуслиарю. Такой художественный прием, как введение сквозного персонажа (бабушка-сказительница, сказитель-гуслиар и т.д.), является одним из отличных от современного кинематографа приемов, направленных на необходимость соблюдения гармонии и баланса в сочетании кодов разных семиотических систем – вербальной и визуальной. Имеет место плотная нагруженность и проработанность визуального сопровождения сюжета, а именно: использование хтонических существ (Баба Яга, Кощей Бессмертный, Змей Горыныч, лешие, черти, кикиморы, подводная нечисть; говорящие звери также имели связь с потусторонним миром, например, Конек-Горбунок или Щука), колоритные персонажи для создания образов (тщательная подборка актеров), яркие образы русских народных красавиц, съемки настоящих животных. При этом обязательно вводился адекватный по интенсивности вербальный компонент: голос персонажа соответствует стилистически его образу, избыточность активных действий в кадре компенсируется словесным сопровождением (комментариями сказителя, активными диалогами героев, закадровыми ремарками), животные владеют человеческой речью и общаются с героями.

*Герои.* Персонажи отчетливо наделены чертами положительных и отрицательных героев. Опираясь на парадигму мышления советского общества, положительный персонаж ориентируется в своих деяниях на понятия любви, дружбы, единства, духовности, высокой морали. Данные понятия определяют статус героя как идеального советского человека – самоотверженного, честного, любящего Родину, считающего себя нужной частью общества (Иван смело и уверенно разговаривает с Царем на ярмарке). Иван – типичный русский парень, с доброй и широкой душой, бескорыстно готов прийти на помощь. Честен, бесстрашен и сообразителен (готов выполнять непосильные задачи), с лаской и любовью относится к своим лошадям, с уважением к сказочным персонажам. Его братья показаны с диаметрально противоположными качествами: склонны к вранью и обману, мелочны, трусливы, предпочитают материальную выгоду в ущерб понятию честности (крадут лошадей Ивана и ведут продавать на базар). Царь представлен в классических традициях русской власти: со свитой, которая перед ним преклоняется (обращение – «царь-батюшка»). Он важен уже потому, что занимает престол. Но стоит отметить и его великодушие: щедро одаривает Ивана двумя шапками серебра за

коней и берет к себе на службу. В фильме много сказочных персонажей-покровителей: Волшебная Кобылица, Конек-Горбунок, Месяц. Природа представлена как отдельный образ, и человек сосуществует с ней в согласии, относится с благодарностью, что побуждает уважительно относиться к своей культуре, природе, стране. Однозначность в трактовке образов определяет недвусмысленность восприятия кинореальности и перенос ее образов в повседневную реальность советского ребенка. Четко определяемые образы в советской киносказке способны внедряться в процесс самоопределения ребенка гораздо быстрее и легче, нежели абстрактные понятия и релевантные истины в современном кинематографе, ввергающем ребенка в круговорот смыслов.

*Художественные средства.* Для погружения в атмосферу русской сказки большую роль сыграло качественное оркестровое музыкальное оформление. Фильм начинается с присказки сказителя-гусяря. Как мы уже упоминали, баланс включения в структуру текста вербального и визуального элементов является важной чертой советского кинематографа, тогда как в современном кино вербальный канал зачастую репрессируется, а визуальная составляющая превалирует. Традиционная русская ярмарка сопровождается звуками балалайки, гудков, рожков, что является исконно русскими народными инструментами. Использование такого приема задействует аудиальный канал восприятия ребенка и не создает диссонанса в процессе восприятия образов, тогда как в современном отечественном кинематографе наблюдается явная дисгармония между включением в сюжет русских сказок западных композиций и образов русских героев. Такой прием однозначно затрудняет четкость восприятия образов, усложняет процесс осмысления произведения. Все персонажи советской киносказки изъясняются высоким литературным языком, включая при этом русские поговорки, прибаутки («на всякую беду страха не напасешься», «слезами горю не поможешь»). Это гармонично сочетается с визуальной системой киносказки, в которую включено большое количество архитипичных и сакрализованных символов: рожь, хлеб, гипертрофированный месяц, Дерево, лазоревый цветок, перо Жар-Птицы. Животные в фильме – настоящие. Спецэффекты кинематографисты использовали лишь для создания сказочных образов (Чудо-юдо рыба-кит, Царь Морской, Месяц). Основной акцент сделан на игре актеров, построении диалогов. Среди средств выразительности важное место занимает проработка внешнего облика героев. Так, в одеяниях персонажей присутствуют элементы национального русского народного костюма, что позволяет придать самобытность и аутентичность их облику.

*Ценности.* Прежде всего, фильм отличает воспитательный и поучительный характер: учит детей отличать добро от зла, сопереживать героям и подражать им (воспитывать смелость, доблесть, доброту, любовь, взаимопомощь), поскольку они видят на примере, что они заслуживают вознаграждения (не обязательно материального, а духовного, как в случае с Иваном – любви Царь-девицы). Особого внимания заслуживает тема любви и уважения к животным и Природе: человек благодарен, что живет в этом мире, его нужно хранить и ценить.

Далее рассмотрим **фильм «Илья Муромец» (реж. А. Птушко, 1956 г.)**.

*Тема и сюжет.* Русская былина. Богатырь Илья Муромец приходит на защиту Руси от нашествия тугаров.

*Герои.* Илья Муромец представлен образцовым героем, в нем сила и могущество Земли русской («Я службу пришел служить, дай мне дело поскорей молодецкое!»). Он честен перед народом и признает власть царя (хоть и недальновидного). Его верные товарищи Алёша Попович и Добрыня Никитич – всегда готовы сражаться за справедливость. Яркой противоположностью героям выступают киевская знать – предатели, вступившие в сговор с врагами. Царь Калин – беспощадный правитель тугурской земли, жаждущий наживы, богатства и всеобщего признания. Князь Владимир не представляется зрителю в резко положительном или негативном ключе, он выглядит внушаемым человеком, безоговорочно верящим своей знати (заключает Муромца в подвал, но после вынужден ему кланяться, чтобы остаться у власти). Василиса – символ сильной русской женщины, бесконечно преданной, любящей, готовой пожертвовать собой ради правды. Интересен образ Соколяничка (сын Ильи и Василисы) – мальчик, с юных лет воспитывающийся в плену царя Калина, который готовил его для битвы против Киева. Он вырос хорошим воином, но с ненавистью к родной русской земле, и в поединке с Ильей Муромцем, узнав в нем своего отца и осознав, что он сын богатырский, а не тугарского царя, внутренне перерождается – встает на защиту Русской Земли вместе с отцом и решает перехитрить царя Калина. Такой разворот событий демонстрирует также один из ключевых признаков воплощения ценностей советской системы – сила воли советского человека, его доблесть и честь способны преодолеть даже тлетворное влияние злых сил и пробудить в герое чувство родства и единства со своей семьей / страной / Родиной. Исход событий не может зависеть от посторонних сил или ситуации, он зависит лишь от выбора советского человека, от его силы воли и самоотверженности.

*Художественные средства.* Это первый широкоформатный фильм в СССР, который стал прорывом для кинематографа 1950-х гг. Фильм имел колоссальный успех в американском прокате под названием «The Sword and the Dragon» (Меч и Дракон). Все спецэффекты сделаны «вживую», без компьютерной графики. Массовка – настоящие статисты и лошади, не комбинированные съемки. На протяжении всего фильма прослеживаются исконно русские символы (ладья, гусли, щиты и мечи богатырей, самобытные одеяния), а также волшебные предметы и действия, характерные для сказок (меч-кладенец, скатерть-самобранка, «встань-трава», купание коня в «трех росах»). Колоссальная работа по созданию поэтического и патриотического образа природы как доказательство безграничной любви к Родине проделана операторами: кадры могущественного Днепра, просторы русских полей, бескрайние степи. Любовь к Родине выражается и в каждом слове богатырей («Была ты, земляца, как камень тверда, станешь, как пух, мягка») и в богатом музыкальном сопровождении.

*Ценности.* Несмотря на ориентацию на детскую аудиторию, затрагиваются глубокие проблемы. Как и все фильмы советского периода, «Илья Муромец» пронизан идеологией, воспевающей ценностно-смысловые установки взаимопомощи, доблести, доброты, патриотизма и т.д. Наряду с этим вполне внятно присутствует критика монархической формы правления, после свержения которой и появляется СССР: князь уже не ведает всеми делами своего княжества и не в силах его защитить, а на помощь приходит «простой люд», выходцы из крестьянства (которыми и являются богатыри). Можно сказать,

что эта киносказка – идеальный инструмент патриотического воспитания молодежи. Благодаря созданным образам зритель верит в то, что Русь непобедима.

Таким образом, художественно-образная система советских киносказок транслирует культурные ценности (закрепленные идеологической системой эпохи) с позиции их не вариативной, а однозначной морально-этической оценки. Мы отчетливо видим деление героев на положительных и отрицательных, что отражено на визуальном и вербальном уровнях. Их характеристики соотносятся с качествами идеального / неидеального советского гражданина. Так, положительный герой в кинотексте маркируется на вербальном уровне при помощи использования русского литературного языка, а также поговорок, загадок и прочих дискурсивных элементов русской мифологии; посредством звукового сопровождения русских народных инструментов, музыки, народных песен, в том числе речевого описания сказителем. На визуальном уровне положительный герой маркируется благодаря созданию его образа (внешнего, психологического) на основе аутентичных символов: русский народный костюм, предметы быта, внешняя колоритность персонажа; дружелюбный и эффективный контакт героя с природными объектами, животными и явлениями (звезды, месяц, ветер и пр.), что в русской мифологии отражает естественность процесса познания мира. В идейно-смысловом контексте здесь важна установка на то, что только в благородном деле будет оказана помощь достойному человеку. Герой включен в природный пейзаж с солнцем, зеленеющими полями, молодыми или могучими деревьями, поющими птицами и т.д. Кроме того, он наделен такими качествами, как уважение к старшим, доброта, честность, патриотичность, самоотверженность, жертвенность, искренность, духовность. Следуя логике четкого противопоставления, отрицательный герой маркируется через противоположные позиции: на вербальном уровне – описание сказителем в негативном ключе, использование зловещих нечеловеческих звуков (хрипов, рычания), меньшее количество диалогов. На уровне визуального компонента – отсутствие или минимальное использование аутентичных символов (разбойники зачастую носят черную, грязную одежду без включения в образ береговых символов). Таким героям редко или никогда не отвечают силы природы, с ними не взаимодействуют предметы быта (либо взаимодействуют некорректно, ошибаются). Отрицательного героя часто сопровождают мрачные пейзажи темных тонов (ночь, сильный ветер, дождь, слякоть, грязь, карканье и волчий вой), что в русской мифологии соотносится со смертью, зимой, Мореной. Его отличают такие качества, как алчность, грубость, эгоизм, ориентация на материальную выгоду, лживость, мрачность, обидчивость, трусость, гневливость, глупость, невоспитанность.

При этом советскому ребенку было достаточно определить героя и соотносить себя с ним. А так как положительный герой всегда получает вознаграждение за свою стойкость, ум, ловкость и добрые поступки, то становится легче интуитивно сделать выбор. Это наделяет советскую киносказку эффективным ресурсом воспитания. Можно говорить о важной роли детского кино, внятно транслирующего культурные ценности, формировании устойчивой идентичности.



Иная ситуация складывается в современном кинематографе, предлагающем ребенку свободу выбора на пути самоидентификации, не претендующего на конечность и определенность смыслов, демонстрирующего относительность ценностей. Итак, далее рассмотрим ряд важных тенденций развития кино XXI в. в контексте его конструктивистского потенциала в формировании идентичности ребенка.

### **Современное российское кино для семейного просмотра: «новые» герои для «новых» зрителей**

Современный киноязык развивается под воздействием разнообразных факторов, среди которых социально-политические и экономические изменения, преобразующие сферу кинопроизводства, а также смена эстетики в области художественных процессов XXI в., произошедшая под влиянием новых технологий. Отечественный кинематограф обращается к проблемам современности (феминизма, демократии, расизма, национализма, плюрализма ценностей и т.д.), актуализированным процессами глобализации. В кино проникают новые мировоззренческие установки, идеи, темы и герои, которые определяют как содержание фильмов, так и специфику художественно-образной системы. Радикально меняется не только киноэстетика, но и система кинопроизводства. Начало было положено в 1990-е гг. (с разрушением СССР и насаждением новых социокультурных ориентиров постсоветского времени).

Под давлением заимствованной системы ценностей западноевропейского общества позднего капитализма с его приоритетами материального успеха, индивидуальных потребностей, комфорта, конкуренции и т.д. отечественное киноискусство постепенно трансформируется, включаясь в систему рыночных отношений. В условиях быстрого развития предпринимательства и увеличения прибыли меняется процесс производства и проката. Стремление к повышению объемов реализации кинопродукции ведет к увеличению темпов производства.

Комплекс подобных причин отражается на особенностях современного киноязыка, меняющего традиции восприятия, формирующего «нового» зрителя. С одной стороны, мы видим, как визуальная составляющая упрощается (образы героев не включают спектр характеристик, описанных в кино СССР, имеет место лишь их отдаленное упоминание, схематичность), картинка мира редуцируется до односложных понятий (уменьшается круг морально-этических категорий). С другой стороны, наблюдается сложность адекватного прочтения визуальных образов, обусловленная схематичностью образов, включением огромного количества скрытых посланий и сообщений от создателей, конфронтацией визуальных и вербальных компонентов произведения (нелинейное повествование, текст противоречит образу, музыка противоречит сюжету и пр.). Высокая семантическая нагруженность кинопроизведений, связанная с постмодернистской художественной стратегией устранения границ между высокой и массовой культурой, с тягой к интертекстуальности, заимствованию культурного материала и т.п., обуславливает развитие нового зрителя, способного адекватно прочитывать и дешифровать кинотексты. Тенденции культуры постмодерна оставляют отпечаток на киноязыке XXI в., что принципиально отличается от специфики киноязыка советской эпохи в способности четко и однозначно трактовать понятия, улавливать смыслы и про-

гнозировать результаты своего выбора. Контекстуальные переосмысления в кинематографе XXI в. принципиально отличаются от устойчивости ситуации и предсказуемости последствий в киносказке СССР («Налево пойдешь – коня потеряешь»), тогда как в современных трактовках к надписи могут добавляться разнообразные условия в зависимости от кинопроизведения, видения создателей и т.д.). Характерным для современного киноязыка становится повышенное использование визуальных образов наряду с утратой влияния вербального компонента.

Как мы упоминали выше, образы становятся схематичнее и не наделены всеми теми визуальными маркерами, характерными для кино советской эпохи [13]. Тем не менее интенсивность (благодаря развитию цифровых технологий, компьютерной графики, применению спецэффектов) и эффектность использования визуальных образов становится приоритетным направлением в развитии современного киноязыка. Вербальный компонент (использование закадровой речи, сказителя, литературный язык, народные поговорки, музыкальное сопровождение и т.д.) также претерпевает изменения и репрессируется в современном детском кинематографе – диалоги становятся короче, речь героев редко выстраивается по литературным нормам языка, упрощается, используются жаргонизмы, неологизмы, просторечия. Отдельным примером трансформации языка становится нелинейность повествования, конфронтация стиля музыкального сопровождения и сюжета (избиение героя сопровождается задорной музыкой).

Обращаясь к вопросу формирования современным киноязыком ценностно-смыслового аппарата произведений, мы видим преимущественно раскрытие героев и их поведения через понятия экономической выгоды, товарно-денежных отношений, обмена и торговли, доминирования и власти. Такой герой ориентируется на получение прибыли, выгоды, он редко или почти никогда не ставит интересы общества выше своих, для него становятся важными комфорт, успех, благосостояние. Подобные черты были присущи, в основном, отрицательным персонажам советского кинематографа.

Важной специфической чертой, отличающей современного героя от героя советской киносказки, становится его амбивалентность. Он постоянно находится в процессе самоопределения, становления, поиска истин [14]. Его самоидентификация зависит от контекстуального переосмысления, она подвижна и подвержена постоянным атакам как внешних, так и внутренних факторов. Герой не всегда справляется с ними, в отличие от сильного и волевого героя советской сказки. Данная тенденция воплощается не только в поведении героя, но и в его внешних признаках: например, у женщин короткие волосы, мускулистость, атрибуты мужской одежды (брюки), использование оружия и т.д. Это отличается от четких идентификационных признаков мужчины и женщины в советской сказке, где длинные косы у женщин, мускулистое тело и ношение оружия у мужчин. Рассмотрим подробнее развитие указанных тенденций в кино, рассчитанном на детского зрителя.

Прежде всего, следует уточнить, что речь идет о так называемом кино «для семейного просмотра». Отметим, что тенденция к созданию семейных (межвозрастных) фильмов пришла в Россию из США, после распада СССР. Т.В. Мирошник комментирует создание семейных фильмов следующим образом: «...крайне трудно говорить на одном киноязыке одновременно с деть-

ми и взрослыми. То детям будет непонятно, то взрослым очевидно» [15. С. 30]. Семейный фильм подразумевает совместное проведение досуга с семьей, чаще всего развлекательного характера. С. Зернов, нынешний руководитель киностудии им. Горького, считает, что сегодня в приоритете семейный кинематограф. По его словам, «детское кино – это то, что ребенок может смотреть самостоятельно и что ориентировано преимущественно на детское восприятие. Фильмы из категории „для семейного просмотра“ ориентированы на равнозначный интерес со стороны детей и взрослых. Сугубо детское скорее подходит для телеэфира, поскольку с экраном телевизора ребенок может остаться один на один, а в кинотеатр дети приходят с родителями» [Там же. С. 31]. Ключевую разницу детско-юношеского и семейного кино мы видим в поставленных задачах: семейный фильм в большей степени предоставляет возможность для эмоционального сближения семьи (что тоже очень важно), но такое кино не решает острых вопросов, и воспитательная задача не является первоочередной (либо отсутствует в принципе). Однако мы полагаем, что юному поколению нужны не только развлекательные фильмы. Прежде всего, киноискусство должно побуждать маленького зрителя думать. Не всегда в семье ребенок решается обсудить волнующие его проблемы (конфликты с учителями и одноклассниками в школе, отсутствие друзей, непонимание родителей, проблемы первой любви и др.). Их замалчивание может привести к печальным последствиям: нервные расстройства, различные зависимости (от интернета, алкоголя, наркотиков) и даже суициды.

Итак, какое кино, рассчитанное на детскую аудиторию, мы имеем сегодня? Рассмотрим два фильма: **«Последний богатырь» (2017 г.)** и **«Последний богатырь. Корень зла» (2020 г.)** режиссера Д. Дьяченко. Оба фильма относятся к жанру авантюрной фэнтези-комедии, рассказывают о приключениях парня из современной Москвы, который вынужден спасти сказочный край Белогорье.

*Герои.* Все персонажи взяты из русских сказок, но представлены зрителю в принципиально иной интерпретации в сравнении с киносказкой советской эпохи. Иван – обычный московский парень, зарабатывающий себе на жизнь обманом (выдает себя за белого мага и пытается «лечить людей», снимается в телешоу). Попав в Белогорье, он узнает, что является потомком Ильи Муромца, чему Иван не рад и пытается отказаться от роли героя. Вспомним, что советский герой сказки всегда с честью принимает на себя ответственность за спасение Родины. Нынешний образ Ивана относится к негероическим с позиции ценностной системы советского кино: слабохарактерный, трусливый, постоянно прибегает к помощи айфона, чтобы скрыться от ответственности (открыть портал и вернуться в привычный мир), в испытаниях ошибается, мешает своей команде, чаще всего прибегает к хитрости и смекалке, что характерно для женских образов советской киносказки. Но пройдя опасные обстоятельства, постепенно меняется в лучшую сторону, обретая мужество. Такая «текучесть» свойств героя не была характерна для стабильного, стойкого образа героя советских сказок. Далее, злодей Кощей не кажется устрашающим, – напротив, представляет собой интригующий, притягательный образ, не лишенный харизмы. Он непобедим, владеет мощной магией и оказывается нужным и полезным членом команды. Княжна Варвара (видимо, отсылка к русской Варваре-красе) оказывается злодейкой (превратила бога-

тырей в камень, Василису и ее семью – в жаб, прекрасный край Белогорье – в тоталитарную страну, где может править лишь она с супругом). Особую специфику женских образов можно, в том числе, объяснить влиянием идей феминизма. В драматургической ткани фильма вполне очевидно демонстрируются равенство полов, снижение доверия к возможностям мужчин, а также доминирование женщин, захватывающих власть и принимающих стратегические решения. Так, образ Василисы раскрывается через маркеры, характерные в советской сказке для мужских персонажей: физическая сила, непоколебимость, твердость характера, отважность, отсутствие смекалки и хитрости. Василиса спасает сама себя из заточения, чтобы прийти на помощь Ивану. Вместе с тем героиня меняется на протяжении фильма от мужественного образа к более женственному. В первом фильме, придумывая внешний облик Василисы, художники по костюмам отталкивались от ее лягушачьего альтер эго и нарядили героиню в брюки и тунику изумрудно-бирюзового цвета с элементами кожаных изделий, отсылающих к образам скандинавских воинов. Этот наряд соответствует героине, которой приходится быть активной, много драться и выполнять трюки. В последующих фильмах аналогичный по форме костюм Василисы становился все светлее до тех пор, пока героиня не предстала перед зрителем в триумфально белом свадебном наряде. Заметим, что это не соответствует культурно-историческим реалиям Древней Руси (свадебный наряд не мог быть белым, а повседневная одежда женщины не могла включать в себя брюки).

Правитель Белогорья до поры до времени кажется абсолютно положительным персонажем и добрым царем, которого все обманывают. И повествование разворачивается совсем неожиданным образом: вместо того чтобы сражаться с Бабой-Ягой и Кощеем, Ваня становится их соратником в борьбе против злых чар Варвары и ее супруга. Данная тенденция также указывает на неустойчивость и амбивалентность героев, так как невозможно четко установить антагониста и протагониста, если главных героев становится несколько. Подобные тенденции (множественное число главных героев и антигероев) можно проследить в детском кинематографе СССР. Но стоит отметить, что в рамках советской эстетики однозначными положительными характеристиками наделялась солидарная команда, выступающая как одно лицо, проявляющая коллективизм и сплоченность. Иван необходим команде не в силу своих героических качеств (честность, самоотверженность, патриотизм, отважность), а по причине стечения обстоятельств – он является потомком Ильи Муромца, и только это предопределяет его «избранность».

*Художественные средства.* Фильм во многом основан на голливудской визуальной модели (ко-продукция Студии Walt Disney и российской кинокомпании Yellow, Black and White). Потому приоритет зрелищности, характерный для киноискусства XXI в., отражается в использовании виртуальной реальности, множества спецэффектов, в динамике ритмов, смене планов и т.п. За кадром преимущественно звучат англоязычные песни или российская поп-музыка. Герои используют неаутентичные русской культуре слова, путают понятия (Добрыню называют то царем, то князем). Обнаруживаются приемы постмодернистской стилистики в интерпретации сказочных героев, предметного мира, окружающей среды, художественное решение которых приобретает характер ироничного цитирования и стилизации. Сценарная основа

фильма строится по принципу деконструкции образов русской культуры. Образы героев «пересобираются» в зависимости от контекста повествования, ситуационного переосмысления, специфики актерской работы (костюм Василисы разрабатывался с учетом того, что трюки актриса должна будет выполнять без дублеров).

*Ценности.* Система ценностей, транслируемая в данном кинопроизведении, обусловлена постмодернистскими тенденциями культуры. Множественность и неустойчивость идентичностей героев, ценностно-смысловая неопределенность, морально-этический релятивизм, уход от конечных трактовок смысла, отказ от бинарности мышления – все это воплощается в трансформативности персонажей (перехода из злодея в героя и наоборот), в постоянной смене и относительности добра и зла, зависимых от «точки отсчета» героя. Понятия добра и зла невозможно четко и однозначно определить, их границы не очевидны. Наряду с данными тенденциями мы обнаруживаем, что в кинотексте постулируются идеи комфорта массовой культуры потребления, стремления к удовлетворению индивидуальных потребностей, преобладание личных материальных интересов над общественными и духовными. Второстепенные персонажи (насколько их вообще возможно ранжировать по степени влияния на развитие сюжета) зачастую движимы идеями доминирования, контроля и захвата власти, что является их самоцелью.

Так, главный герой, попавший в мир, стилизованный под Древнюю Русь, активно использует товары и продукцию современного мира и находит в этом преимущества. При этом русская печь уже не является центром избы и не выполняет свои изначальные обереговые предназначения. Она теряет аутентичность, свойственную предметному миру в киносказках советской эпохи. В русскую печь помещена микроволновая печь, предназначенная исключительно для бытового использования потребителя. Мебель и внутреннее убранство избы сохраняют только внешнее сходство с древнерусским жилищем. Солярная символика утрачивает первоначальное значение славянских символов, приобретая сугубо эстетический декоративный характер. Ее декоративное значение становится самостоятельным и автономным, отделяясь от символического содержания. Герой неоднократно возвращается с помощью портала в современность для того, чтобы сохранить комфорт и пользоваться благами цивилизации. В «своей» реальности он живет обеспеченной жизнью, снимается в телешоу «Битва магов» под именем «Белый маг Светозар», проводит различные «обряды», эксплуатируя архаические представления о потустороннем мире с целью получения прибыли.

Далее по сюжету фильма «Последний богатырь» Кощей становится помощником Ивана в борьбе с темными силами, которые представлены третьими лицами. Варвара на первый взгляд выступает в роли отрицательного персонажа, противостоящего положительным. Но по мере развития событий она пытается помешать Ивану разрубить Мировое Древо. Также важным, на наш взгляд, является иконографическое сходство образа Варвары с образом Богоматери (Оранты) – главным образом заступничества в христианском мире, представленное на отечественной афише. Образ Мирового Древа изначально преподносится в роли Тьмы, которая впоследствии трансформируется и предстает в лице гигантского Дерева-чудовища. В конце фильма Ивану не удается разрубить мечом Дерево-чудовище, оно погибает из-за невозможно-

сти пустить корни в асфальт. Если обращаться к азам славянской мифологии, то мы видим, что в фильме нарушаются «протоколы поведения» действующих лиц. Самым очевидным нарушением выступает способность Ивана путешествовать из одного мира в другой с помощью айфона-портала. Такой сюжет был бы невозможен в советском кино, ориентированном на славянскую систему мифов. Вход в один из миров (в потусторонний мир) всегда закрыт для живых. Попасть в иной мир можно только при соблюдении правил и обрядов, которые Иван в современном кино постоянно нарушает. В этих особенностях, на наш взгляд, скрывается своеобразная критика «протокольности» поведения героев, а также отражается нестабильность общества и его стремление к изменениям, нарушениям устоев прошлого.

Таким образом, данный фильм можно рассматривать как деконструкцию былинной сказки, где, с одной стороны, трансформируются привычные образы русских богатырей. С другой стороны, его можно назвать своеобразной попыткой компании Disney заинтересовать на русском материале детскую и подростковую аудиторию не только героями массовой культуры (железный человек, черепашки-ниндзя и т.п.), но и исконно национальными персонажами. Использование голливудской модели становится приемом привлечения современных детей, уже приученных к подобной визуальной традиции. В целом картина носит развлекательный характер в противовес воспитательным ориентирам советской киносказки.

Далее рассмотрим фильм режиссера О. Погодина **«Конек-Горбунок» (2021 г.)**.

*Тема / сюжет.* В основе фильма сказка П. Ершова о Коньке-Горбунке, вольно пересказанная сценаристами на современный лад, что отдаляет зрителя от первоисточника. Создатели так характеризуют сюжет фильма: «Простой парень Иван и волшебный конь служат царю-самодуру. Фильм-сказка с уникальной компьютерной графикой» [16].

*Герои.* Ни вербальный, ни визуальный компоненты не дают зрителю возможности провести четкую демаркацию между положительными и отрицательными героями. Иван – обычный деревенский русский парень по прозвищу «дурак», которое он оправдывает (в отличие от классической сказки). Несмотря на то, что он добрый, готов идти на помощь, героизма и инициативы практически не проявляет (решения ложатся на плечи Конька-Горбунка). Иван выглядит наивным и инфантильным, нерешительным и трусливым (нелепо говорит с Царем на ярмарке, не решаясь заявить о своих конях), даже нелепым. Царь олицетворяет всю власть, сосредоточенную в одних руках. Он выглядит глупым, неуклюжим, в какой-то степени посмешищем. Царь-девица представлена холодной (не случайно она спала в ледяном гробу, что отсылает к «Спящей красавице» и «Снежной королеве») и самоуверенной женщиной. Доброту и душевность, характерные качества для типичных образов русских героинь, зритель может уловить лишь в конце фильма. Конек-Горбунок – анимационный персонаж, который также балансирует между двумя состояниями: жертвенно помочь Ивану или все бросить и склонить его уехать на край света к «лучшей жизни» (характерный посыл современной молодежи). Союз Ивана с Царь-девицей раскрывается через противопоставление сильной, хладнокровной женщины слабому, бесхарактерному мужчине.

*Художественные средства.* В драматургическом плане фильм отказывается от построения сюжета традиционной сказки: нет присказки, сказителя; ритм развития действия ускорен. Музыкальное оформление отличает смешение стилей и жанров, не несущих глубокой смысловой нагрузки. Так, используются резкие контрасты классической музыки разных эпох (П. Чайковский, Н. Римский-Корсаков, Э. Григ, Гендель), современных рейва и панка (использован трек группы Little Big, отсылающий к клипу, содержащему элементы взрослой культуры), городской фольклорной песни («Цыпленок жареный» на фоне образа Жар-птицы). Характерным приемом является множество отсылок к известным зарубежным кинолентам (белка с орехом из «Ледникового периода», пародия на «Пиратов Карибского моря», аналогия с Ослом из «Шрэка»). В речи героев много неологизмов и просторечий («рвем когти»), смешение понятий (обращение к Царю: «мой Цезарь», «Тутанхамон», «Зигфрид»), диалоги между героями выстроены поверхностно и ускоренно, что указывает на снижение вербальной составляющей в сочетании с доминированием визуальных компонентов (ускоренный темп, динамичность, использование спецэффектов, анимационность, красочность, яркость, эффектность изображений и образов). Смысловый акцент смещен с речевого на визуальный (в отличие от советских киносказок, где наряду с подробно проработанными визуальными компонентами с эквивалентной интенсивностью использовался вербальный). Вместо самобытного духа русской культуры стилизация и смешение стилей: нарочитые декорации сочетают в себе дворцы в стиле европейского убранства, царская свита носит китайские зонтики, элементы современных субкультур (крестьянин с дредами) и т.п. Обозначенное выше указывает на отсутствие целостности стиля, плюрализм культурных традиций, мозаику заимствований и цитат, отвлекающих зрителя от основного сюжета, но стимулирующих процесс «узнавания» элементов масс-культуры. Художественное решение фильма направлено на активное задействование визуального канала восприятия (зрелищность в ущерб смыслу).

*Ценности.* В сюжет фильма «Конек-Горбунок» встроены темы потребления, обмена, стремления к увеличению материальных благ и захвату власти. Однако в фильме заложена и критика указанных явлений. Главные герои представляют собой две противоположные стороны: Царь и его свита как представители власти; Иван как представитель общества. Понятия власти, доминирования и контроля раскрываются через противопоставление черт правящей элиты, обладающей всеми материальными благами и контролирующей доступ к производству благ, и черт общества, не разделяющего стремления элиты к материальной выгоде, но поддающейся манипуляциям и давлению со стороны правящей группы. Несмотря на то, что главный герой все же раскрывается в оптике ценностей буржуазного общества (стремления к наживе и обогащению), он тем не менее им противостоит. Мотивами поведения героя становятся не материальные, а духовные ценности (свобода и любовь). В противовес главному герою образ элиты в фильме раскрывается посредством качеств алчности, коварства, жажды власти. Вопрос власти и доминирования отображается в скрытых манипулятивных практиках правящей группы, эксплуатирующей героя в личных целях.

Приведем следующие примеры, подтверждающие указанное выше: на рыночной площади главный герой встречается с царем, который стоит мак-

симально удаленно от народа на высокой башне, с помощью подзорной трубы отслеживает происходящее на площади. Увидев коней Ивана, он забирает их, основываясь на том, что на самом деле кони выглядят как царские, а значит, принадлежат Царю. За коней он не платит Ивану, тогда как в сказке Царь поступает великодушно и платит Ивану сверх озвученной цены. Далее Царь раздосадован тем, что за осмеяние Его Величества полагается штраф, а не казнь. Он восклицает: «Ничего святого! Все на деньги меряем!» Но тем не менее простым взмахом руки он возвращает казнь и говорит: «Казнь вернуть! Штраф, впрочем, тоже оставить!» По ходу сюжета Иван становится главным конюхом. Царь применяет манипулятивную тактику, в процессе которой герой не только не получает свои деньги за коней, но становится частью эксплуатируемого класса. Критикуя черты правящей группы, создатели фильма гипертрофируют комические образы, например, ночной горшок Царя декорирован его портретом с драгоценными камнями и покрыт золотом. Этим горшком Царь, пытаясь убить комара, ударит нескольких слуг. Убив насекомое, которое оставляет кровавое пятно на портрете, Царь кричит: «Казнил!» В поддержку слуги хлопают и ликуют: «Казнил!» Таким образом, зрителю открывается алчная и деспотичная сущность правящей группы. На царской службе у Ивана значительно повышается качество жизни, он получает дорогие награды, большое жалованье, но, потеряв любовь, не чувствует себя счастливым. Создатели фильма раскрывают это через сочетание кадров: крупным планом показаны богато украшенные одежды героя, закадровый голос объявляет о наградах. При переходе на средний план зритель может оценить роскошное одеяние Ивана, царский золотой орден, золотой кушак и золотое седло. Затем зритель видит, как герой шагает с печальным выражением лица и отсутствующим взглядом. Его изображению предшествуют кадры, на которых Царь-девицу (цареву невесту) слуги уводят к Царю. Таким образом, главный герой (не обретший счастья в материальном благополучии) наделяется характеристиками, противоположными Царю и его свите, и становится своеобразным воплощением критики их устремлений.

Итак, в рассмотренных примерах мы обнаруживаем героя неустойчивого, амбивалентного, реагирующего на контекст событий, действующего «по ситуации». С одной стороны, присутствуют русские сказочные герои, с другой – они интегрированы в смысловой универсум глобального мира. Отсюда потеря аутентичности персонажей, потеря их связи с национально-культурным содержанием сказочно-мифологических, архетипических образов и символики. Границы бинарных оппозиций размываются, что сказывается на воплощении героя, его амплуа. Такой персонаж, не способный сохранять морально-этическую устойчивость на протяжении всего повествования, не маркируется однозначно в категориях плохой–хороший. Он находится в процессе постоянного самоопределения, что отражается на способности внятно транслировать ценности и смыслы. Подобный персонаж делает все, чтобы заставить юного зрителя усомниться в установленных нормах, посмотреть иначе на привычное распределение ролей (например, мужское–женское). Ребенок, ориентируясь на героя, приучается к мысли о том, что следует руководствоваться не четкой системой установок (доброта, честность, самоотверженность, патриотизм, сила воли и т.п.), а контекстом обстоятельств.



Художественные приемы в большей степени ориентированы на использование визуальных средств выразительности (виртуальной реальности, компьютерных технологий и т.п.), что усиливает зрелищность произведения. При этом мы слышим скудные диалоги с применением неологизмов и просторечий, сталкиваемся с дисгармонией между визуальными образами и вербальным сопровождением (музыка звучит вразрез с развитием сюжета, тембр речи и громкость голоса не соответствуют образу героя, упраздняется роль сказителя). Действие стремительно ускоряется, образы становятся динамичными и чрезмерно подвижными (за счет спецэффектов), что захватывает и удерживает внимание зрителя гораздо сильнее, а также препятствует целостному восприятию произведения. Таким образом, вместо органичного кинотекста, выстроенного на основе баланса вербальной и визуальной составляющих (свойственного советской киносказке), сегодня в системе семейного кино широко используются приемы, способствующие укоренению клипового сознания.

Однако можно говорить о формировании «нового» зрителя. Такой зритель способен к быстрому запечатлению образов, «схватыванию» поверхностных смыслов вне зависимости от сочетания семиотических кодов, тогда как в советском фильме потеря одного из элементов кинотекста неизменно приведет к частичной потере смысла, к утрате целостности образа. Повышенная цитатность как одна из значимых характеристик искусства XXI в. порождает способность активно считывать и дешифровать многослойные тексты, персонажи, отсылки, перефразирования. Это приучает зрителя к интенсивному потреблению смыслов и образов, но не гарантирует и, более того, не претендует на однозначность трактовок. Нелинейность кинотекста и гипертекстуальность также повышают информационный потенциал фильма. В одинаковый отрезок времени зритель может воспринять большее количество образов и / или смыслов в сравнении с кинопроизведениями советского периода, но не может гарантировать адекватность их прочтения (особенно неподготовленным зрителем). Так, если мы говорим о передаче смыслов мифологии Руси, то современный ребенок-зритель, не имея достаточного опыта и знаний о своей культуре, воспримет лишь поверхностный смысл, отдаленный от первоисточника. А поскольку в короткий период времени он сможет «потребить» большее количество эпизодических понятий, то ценностно-смысловое содержание фильма оказывается неустойчивым, постоянно подвергаясь «атакам» со стороны нового потока образов.

Итак, подводя итоги, обозначим черты, характеризующие киноязык произведений для семейного просмотра, под влияние которых может попадать идентичность ребенка.

**Во-первых**, образы главных героев (как и прочих персонажей) характеризуют амбивалентность и изменчивость. Причем множественность героев и антигероев не дает возможности быстро маркировать протагониста и антагониста в единственном лице, в отличие от положительной «команды» персонажей советской киносказки. Это может проблематизировать процесс самоопределения современного ребенка-зрителя, способствуя формированию неустойчивой идентичности. Данная ситуация принципиально отлична от однозначности восприятия образов (представленных с позиции недвусмысленной морально-этической оценки) детских фильмов СССР, что позволяло

ребенку быстро и четко провести смысловые параллели и интуитивно самоопределился. Кинематограф сегодня демонстрирует отказ от бинарности мышления, не претендует на четкость авторской позиции и отвергает притязания на установку какого-либо конечного смысла произведения.

**В-вторых**, современная социокультурная реальность обуславливает обращение к новым проблемам и темам (феминизм, общество потребления, власть, равенство и т.д.), а также ориентирует на новую систему ценностей: гедонизм, индивидуализм, эгоцентризм, главенство материального над духовным, личная выгода и успех в ущерб коллективным ценностям и солидарности.

**В-третьих**, в ряду художественных средств превалирует визуальный аспект. Повышенная зрелищность в ущерб вербальному и смысловому аспекту продиктована интенсивным развитием цифровой культуры, компьютерной графики и спецэффектов. Это указывает на доминирование развлекающей роли киноискусства для детей и полное упразднение его воспитательного ресурса (утери способности трансляции однозначных истин).

С учетом вышеизложенного можно сделать вывод, что сегодня детское кино конструирует идентичность ребенка, отличную по ряду характеристик от идентичности маленького зрителя советской эпохи. Формируется ценностно-смысловая система, релевантная иной социокультурной реальности. «Новый» зритель способен к быстрому запечатлению образов, «схватыванию» поверхностных смыслов, вынужден выбирать ориентиры в среде неоднозначности смыслов, опираясь на собственный неустойчивый опыт. Кино становится продуктом потребления, но не образцом воспитания духовных ценностей.

#### Список источников

1. Булавка Л.А. Феномен советской культуры. М., 2008. 288 с.
2. Голомиток И.Н. Тоталитарное искусство. М.: Галарт, 1994. 296 с.
3. Волошинов В.Н. (М.М. Бахтин). Марксизм и философия языка: Основные проблемы социологического метода в науке о языке / коммент. В. Махлина // Лабиринт. 1993. С. 14.
4. Ролан Барт. Основы семиологии / пер. с фр. Г.К. Косикова // Структурализм: «за» и «против»: сб. ст. / под ред. Е.Я. Басина и М.Я. Полякова. М.: Прогресс, 1975. С. 114.
5. Saveliya E.N. Self-Determination of European Cinematographies: Basic Issues and Ways of Resolving Them // Journal of Siberian Federal University. Humanities&SocialSciences. 2014. 6 (7) P. 951–958.
6. Савельева Е.Н., Буденкова В.Е. Образ Другого как отражение национально-культурной идентичности в советском и постсоветском кино // Вестник Томского государственного университета. История. 2017. № 45. С. 114–119.
7. Буденкова В.Е., Савельева Е.Н. Идентичность как предмет теоретико-методологического анализа: модели и подходы // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2016. № 1. С. 31–44.
8. Кондаков И.В., Соколов К.Б., Хренов Н.А. Цивилизационная идентичность в переходную эпоху: культурологический, социологический и искусствоведческий аспекты. М.: Прогресс-Традиция, 2011. 1024 с.
9. Улановский А.М. Конструктивизм, радикальный конструктивизм, социальный конструкционизм: Мир как интерпретация. С. 38. URL: <https://www.hse.ru/data/272/918/1239/Ulanovsky%20Constructivism,%20radical%20constructivism,%20social%20constructionism.pdf> (дата обращения: 29.03.2022).
10. Усманова А. Научение видению: к вопросу о методологии анализа фильма // Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность. Саратов: Научная книга, 2007. С. 183–204.
11. Александр Роу дома у сказки // Музей кино. URL: <http://www.museum.ru/exposition/themes/aleksandr-rou-doma-u-skazki/> (дата обращения: 23.03.2022).

12. Александр Роу – мастер советских фэнтези-хорроров // LIVEJOURNAL. URL: <https://altereos.livejournal.com/95017.html> (дата обращения: 15.04.2022).

13. Сальникова Е. Эволюция визуального ряда в советском кино, от 1930-х к 1980-м // Визуальная антропология: режимы видимости при социализме / Биб. Жур-ла исслед. соц. пол.; под ред. Е.Р. Ярской-Смирновой, П.В. Романова. М. : ООО Вариант : ЦСПГИ, 2009. С. 335–358.

14. Сенникова В.В., Савельева Е.Н. Образ героя в отечественном кинематографе: от образцовой модели соцреализма к неопределенности постсоветского времени // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2017. № 27. С. 251–263.

15. Детское и юношеское кино: проблемы и перспективы развития: альманах / гл. ред. Т.В. Мирошник. М. : Твор. объединение «Слово и образ», 2016. 230 с.

16. Конек-Горбунок (2021) // Кинопоиск. URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/1045583/> (дата обращения: 20.03.2022).

## References

1. Bulavka, L.A. (2008) *Fenomen sovetskoy kul'tury* [The Phenomenon of Soviet Culture]. Moscow: Kul'turnaya revolyutsiya.

2. Golomshtok, I.N. (1994) *Totalitarnoe iskusstvo* [Totalitarian Art]. Moscow: Galart.

3. Voloshinov, V.N. (M.M. Bakhtin). (1993) *Marksizm i filosofiya yazyka: Osnovnye problemy so-tsiologicheskogo metoda v nauke o yazyke* [Marxism and Philosophy of Language: Main problems of the Sociological Method in the Science of Language]. Moscow: Labirint. p. 14.

4. Barthes, R. (1975) *Osnovy semiologii* [Elements of Semiology]. Translated from French by G.K. Kosikov. In: Basin, E.Ya. & Polyakov, M.Ya. (eds) *Strukturalizm: "za" i "protiv"* [Structuralism: "for" and "against"]. Moscow: Progress. p. 114.

5. Savelieva, E.N. (2014) Self-Determination of European Cinematographies: Basic Issues and Ways of Resolving Them. *Journal of Siberian Federal University. Humanities&SocialSciences*. 6(7). pp. 951–958.

6. Savelieva, E.N. & Budenkova, V.E. (2017) The concept of the other as a manifestation of national and cultural identity in Soviet and Post-Soviet cinema. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Istoriya – Tomsk State University Journal of History*. 45. pp. 114–119. (In Russian). DOI: 10.17223/19988613/45/17

7. Budenkova, V.E. & Savelieva, E.N. (2016) Identity as a topic of theoretical and methodological analysis: models and approaches. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 1. pp. 31–44. (In Russian).

8. Kondakov, I.V., Sokolov, K.B. & Khrenov, N.A. (2011) *Tsilivizatsionnaya identichnost' v perekhodnyu epokhu: kul'turologicheskiy, sotsiologicheskiy i iskusstvovedcheskiy aspekty* [Civilizational identity in the transitional era: cultural, sociological and art history aspects]. Moscow: Progress-Traditsiya.

9. Ulanovskiy, A.M. (n.d.) *Konstruktivizm, radikal'nyy konstruktivizm, sotsial'nyy konst-ruksionizm: Mir kak interpretatsiya* [Constructivism, radical constructivism, social constructionism: The world as an interpretation]. p. 38. [Online] Available from: <https://www.hse.ru/data/272/918/1239/Ulanovsky%20Constructivism,%20radical%20constructivism,%20social%20constructionism.pdf> (Accessed: 29th March 2022).

10. Usmanova, A. (2007) Nauchenie videniyu: k voprosu o metodologii analiza fil'ma [Learning to see: on the methodology of film analysis]. In: Yarskaya-Smirnova, E.R., Romanov, P.V. & Krutkin, V.L. (eds) *Vizual'naya antropologiya: novye vzglyady na sotsial'nyu real'nost'* [Visual Anthropology: New Views on Social Reality]. Saratov: Nauchnaya kniga. pp. 183–204.

11. Museikino.ru. (n.d.) *Aleksandr Rou doma u skazki* [Alexander Rou at the fairy tale's]. [Online] Available from: <http://www.museikino.ru/exposition/themes/aleksandr-rou-doma-u-skazki/> (Accessed: 23rd March 2022).

12. LIVEJOURNAL. (n.d.) *Aleksandr Rou – master sovetskikh fentezi-khorrorov* [Alexander Row – the master of Soviet fantasy horror]. [Online] Available from: <https://altereos.livejournal.com/95017.html> (Accessed: 15th April 2022).

13. Salknikova, E. (2009) Evolyutsiya vizual'nogo ryada v sovetskom kino, ot 1930-kh k 1980-m [The evolution of the visual series in Soviet cinema, from the 1930s to the 1980s]. In: Yarskaya-Smirnova, E.R. & Romanov, P.V. (eds) *Vizual'naya antropologiya: rezhimy vidimosti pri sotsializme* [Visual Anthropology: Visibility Modes under Socialism]. Moscow: ООО Variant: TsSPGI. pp. 335–358.

14. Sennikova, V.V. & Savelieva, E.N. (2017) The character image of Russian and Soviet cinema: from socialist realism model to uncertainty of post-Soviet period. *Vestnik Tomskogo gosudar-*

*stvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History. 27. pp. 251–263. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/27/23*

15. Miroshnik, T.V. (ed.) (2016) *Detskoe i yunosheskoe kino: problemy i perspektivy razvitiya* [Children's and youth cinema: problems and development prospects]. Moscow: Tvor. ob"edinenie "Slovo i obraz."

16. Kinopoisk. (2021) *Konek-Gorbunok* [The Little Humpbacked Horse]. [Online] Available from: <https://www.kinopoisk.ru/film/1045583/> (Accessed: 20th March 2022).

***Сведения об авторах:***

**Князюк О.В.** – аспирант Института искусств и культуры Томского государственного университета (Томск). E-mail: [leleko.olesya@yandex.ru](mailto:leleko.olesya@yandex.ru)

**Сенникова В.В.** – аспирант Института искусств и культуры Томского государственного университета (Томск). E-mail: [versen.95@mail.ru](mailto:versen.95@mail.ru)

***Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.***

***Information about the authors:***

**Kniziuk O.V.** – National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: [leleko.olesya@yandex.ru](mailto:leleko.olesya@yandex.ru)

**Sennikova V.V.** – National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: [versen.95@mail.ru](mailto:versen.95@mail.ru)

***The authors declare no conflicts of interests.***

*Статья поступила в редакцию 20.04.2022;  
одобрена после рецензирования 25.04.2022; принята к публикации 15.05.2022.*

*The article was submitted 20.04.2022;  
approved after reviewing 25.04.2022; accepted for publication 15.05.2022.*